



## Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre

Olivier Bara

### ► To cite this version:

Olivier Bara. Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre. La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome III, Se relire par l'image, Kimé, pp.243-259, 2012. hal-00910250

**HAL Id: hal-00910250**

**<https://hal.science/hal-00910250>**

Submitted on 27 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre

Olivier Bara  
Université Lyon 2 ; UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

« [...] un étrange objet littéraire qui n'est ni une pièce de théâtre ni un récit romanesque, et l'on ne peut même pas dire que ce soit l'adaptation d'un roman car il faudrait au moins qu'il y ait roman à adapter, et ce n'est pas le cas. » Tel est le commentaire proposé par Pierre Laforgue<sup>1</sup> dans un article consacré en 2002 au drame de Balzac, *Vautrin*. La « pièce », si pièce il y a bien, première véritable tentative de Balzac à la scène après bien des projets avortés, fut créée au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 14 mars 1840 avant d'être enlevée de l'affiche par la censure, après la première et unique représentation. Sans être à proprement parler une adaptation théâtrale, cette œuvre dramatique est la seule, achevée, à entretenir des relations étroites – intimes – avec au moins un roman et une nouvelle de Balzac. Puisque la transposition d'un ouvrage sur la scène théâtrale est ici envisagée comme une modalité particulière de « relecture » de son œuvre par l'auteur, sans doute convient-il de revisiter ce drame balzacien selon une perspective renouvelée, en tâchant d'y cerner un regard rétrospectif de Balzac jeté sur une partie de son œuvre romanesque antérieure, et sur un des personnages les plus étrangement fascinants de ce qui n'est pas encore en 1840 la *Comédie humaine*. Mais il s'agit aussi d'envisager, comme le suggère d'ailleurs Pierre Laforgue dans l'article pré-cité, la « position stratégique » occupée par le drame *Vautrin* à l'intérieur du processus créatif de la composition romanesque : le retour sur l'œuvre et sur le personnage déjà engendrés, par le détour de la scène, possède aussi un caractère prospectif et, pour ainsi dire, *projectif* à l'intérieur d'une œuvre dynamique et ouverte. Se relire par le transfert scénique serait la marque d'un refus et la trace d'un essai : refus de la clôture de l'œuvre et essai de sérialité dans la composition, au moment où Balzac a découvert, depuis *Le Père Goriot*, le principe des personnages reparaissants. Enfin, il faut insister sur l'entreprise d'incarnation scénique de Vautrin, arraché aux pages du roman, figuration qui n'est pas la première en 1840 puisque deux vaudevillistes au moins ont déjà transposé à la scène *Le Père Goriot* : le geste de Balzac « relisant » Vautrin en scène est de réappropriation ; au-delà, il consiste à mesurer et à révéler de manière rétroactive la nature théâtrale du personnage de Vautrin, avatar romanesque du type dramatique de Robert Macaire<sup>1</sup>. Enfin, la transposition scénique viserait surtout à projeter Vautrin dans l'espace vivant, public, social de la scène théâtrale, comme pour en évaluer la puissance de déstabilisation et en cerner la *vérité* : vérité

éclatante, explosive – socialement, moralement parlant - du type romanesque comparée, à l'aune de la relecture scénique, à la vérité, peut-être affaiblie, du type dramatique.

Faisons pièce, pour en finir d'emblée avec une interprétation réductrice ou stérile, aux motivations pécuniaires de Balzac dans ce travail de reprise et d'exploitation théâtrale d'un type romanesque. Certes, suivre le fil des mentions de *Vautrin* dans les *Lettres à Madame Hanska* revient, pour le lecteur, à partager les rêveries financières du romancier tenté par les profits rapides et potentiellement substantiels d'un succès scénique, censé en précipiter d'autres. Deux exemples de cette motivation suffiront, d'abord une lettre du 20 janvier 1840 à « l'Étrangère » : « Je prépare plusieurs ouvrages pour la scène, afin de payer le plus possible dans cette année-ci. Fasse le ciel que j'aie un secours et je puis être quitte par les produits du théâtre combinés avec ceux de la librairie »<sup>2</sup>. Le rêve balzacien consiste déjà, comme il le dira le 11 avril 1848 à Madame Hanska, à « devenir le fournisseur des théâtres des Boulevards, le *Scribe* du drame, et gagner beaucoup de centimes [...] »<sup>3</sup>. Mais semblables montages financiers concernent aussi les romans en feuilleton ou en volume. Et les projets dramatiques se bousculent trop dans l'imagination de Balzac pour ne pas répondre à un tropisme dépassant les simples calculs d'intérêt. Ainsi, entre la publication du *Père Goriot* au début de 1835 et la première de *Vautrin* au début de 1840, pléthore de titres, d'intrigues, de sujets et de personnages théâtraux apparaissent et disparaissent sous la plume épistolaire de Balzac, traces d'un rêve obsédant de théâtre<sup>4</sup> : *Richard Cœur-d'Éponge*, un drame en 3 actes destiné au Théâtre du Gymnase, que Balzac annoncera dans sa Préface de *Vautrin* comme possible doublure du drame interdit<sup>5</sup> ; *La Grande Mademoiselle*, *Marie Touchet*, *La Première Demoiselle* qui deviendra *L'École des ménages*, proposé au Théâtre-Français puis au théâtre de la Renaissance ; en 1838 *La Gina*, conçue comme « *Othello* retourné » ou « *Othello* femelle »<sup>6</sup>, un projet de collaboration avec Hippolyte Auger, un autre avec Théophile Gautier en février 1839<sup>7</sup>. Cette passion lancinante pour le théâtre se trahit par la prolifération de la métaphore théâtrale à l'intérieur du roman, comme l'a étudié Lucienne Frappier-Mazur ; celle-ci perçoit « une manière de sommet »<sup>8</sup> dans la fréquence et l'intensité de la métaphore de la comédie dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, publié sous le titre *Une princesse parisienne* dans *La Presse* en 1839, année de préparation de *Vautrin*. Rappelons encore, pour en finir avec cette contextualisation liminaire, qu'en juillet 1837, dans *La Presse*, le roman *La Femme supérieure*, qui deviendrait *Les Employés*, se présentait comme une œuvre hybride, où l'effacement progressif du narrateur laissait place au pur dialogue des personnages, dont le nom précédait les répliques, et aux didascalies<sup>9</sup>. Autant d'indices d'une tentation théâtrale puissante dans laquelle le romancier engage, comme il le confie à Madame

Hanska, sa « réputation d'écrivain » autant que ses « intérêts financiers »<sup>10</sup>. Balzac nourrit une véritable ambition dramatique fondée sur une esthétique de la scène héritée de Diderot, perceptible dans *L'École des ménages*, cette « tragédie bourgeoise ». Il s'en explique le 4 décembre 1838 à Armand Pérémé, avocat, journaliste, auteur dramatique et archéologue :

Pour la littérature, elle est entre le mélodrame et les flons-flons des quatre théâtres de vaudeville. Aussi, voyez que de niaiseries on a tentées : les monstres, les prodiges, les ânes savants, etc. Il n'y a plus de possible que le *vrai* au théâtre, comme j'ai tenté de l'introduire dans le roman. Mais *faire vrai* n'est donné ni à Hugo, que son talent porte au lyrisme, ni à Dumas, qui l'a dépassé pour n'y jamais revenir ; il ne peut être que ce qu'il a été. Scribe est à bout. Il faut chercher les nouveaux talents inconnus et changer les conditions sultanesques des directeurs. Il n'y aura jamais que la médiocrité qui subira les conditions actuelles.

J'ai, depuis dix ans, travaillé en vue du théâtre, et vous connaissez mes idées à cet égard. Elles sont vastes, et leur réalisation m'effraie souvent. Mais je ne manque ni de constance, ni de travaux refaits avec patience<sup>11</sup>.

Cette longue citation est éclairante : le théâtre est pensé par Balzac comme un relais possible mais précaire du roman ; plus précisément, il serait la continuation, selon d'autres voies, de l'invention romanesque du *vrai*, vérité artistique supérieure à la réalité, ainsi éclairée, exhaussée, révélée. En ce sens, revisiter un roman par la transposition scénique des lieux et des caractères, comme ceux de *La Maison-du-chat-qui-pelote* dans *L'École des ménages*<sup>12</sup>, ou par l'incarnation théâtrale d'un « type individualisé » ou d'une « individualité typisée », tel Vautrin dans le drame de 1840, constitue autant un geste de correction ou de réajustement de l'œuvre antérieure, qu'une création seconde en forme de défi : défi de cette vérité forgée dans le roman et désormais incarnée à la scène, lancée aux directeurs, aux comédiens, aux spectateurs de théâtre, projetée avec une puissance nouvelle dans l'espace social.

## Reprise et projection

Étrange objet en vérité que le drame de *Vautrin* : la pièce n'est pas exactement une adaptation de romans antérieurs, de leur intrigue, de leur espace symbolique ou de leurs personnages principaux, mais elle entretient, par son héros éponyme, une relation serrée avec deux romans, ou plutôt un roman et une nouvelle déjà publiés : *Le Père Goriot*, qui paraît

dans la *Revue de Paris* en décembre 1834 et janvier 1835 ; *La Torpille*, publié en septembre 1838 : cette nouvelle formera les chapitres 1 à 13 de la première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* à partir de 1843. Le lien avec *Le Père Goriot*, que conteste et efface Pierre Laforgue dans l'article cité en ouverture, est attesté par un indice extérieur aux deux œuvres, une courte lettre de Balzac à l'éditeur Gervais Charpentier, fin novembre ou décembre 1839 : « Remettez, je vous prie, un exemplaire du *Père Goriot* au porteur, car je suis à Paris, et j'ai besoin de vérifier plusieurs choses pour ma pièce de *Vautrin* »<sup>13</sup>. Le lien consiste aussi en la reprise sous forme dramatique d'un schéma élémentaire de la fable romanesque : le couple formé par l'initiateur, ex-bagnard, et l'initié ; la quête par Vautrin d'un riche mariage à faire accomplir, par les moyens les moins recommandables, à son jeune protégé. Une variation décisive s'opère toutefois entre *Le Père Goriot* et sa relecture théâtrale en *Vautrin* : si le jeune homme, dans les deux cas, échappe finalement à l'emprise du bandit, arrêté à temps par les forces de l'ordre, le héros de la pièce se laisse plus aisément instruire par Vautrin que Rastignac. Il déclare ainsi au « Prométhée infernal » occupé à l'éduquer :

Tu m'instruis sans déflorer les nobles instincts que je sens en moi ; tu m'éclaires sans m'éblouir ; tu me donnes l'expérience des vieillards, et tu ne m'ôtes aucune des grâces de la jeunesse ; mais tu n'a pas impunément aiguisé mon esprit, étendu ma vue, éveillé ma perspicacité<sup>14</sup> !

Il s'exclame ensuite, sur le ton du drame larmoyant : « Toi, mon ami, mon père, ma famille ! »<sup>15</sup>. En somme, le drame propose une variante morale, voire moralisatrice, de la possession paternelle, amicale (et, entre les lignes, sexuelle) entreprise par le Vautrin du roman. Celui du drame s'écrie à l'heure de la séparation d'avec son « fils » : « Et moi, depuis dix ans, ne suis-je pas son père ? Raoul, mais c'est mon âme ! Que je souffre, que l'on me couvre de honte ; s'il est heureux et glorieux, je le regarde, et ma vie est belle »<sup>16</sup>. Par un étrange transfert, l'image du « Christ de la paternité » glisse de Goriot, dans le roman, sur Vautrin, dans le drame. Le motif était exprimé dans *Le Père Goriot*, mais sur un mode mi-inquiétant – lorsque Vautrin regardait Rastignac « d'un air paternel et méprisant » , mi-ironique dans l'appellation « papa Vautrin »<sup>17</sup>. Dans *La Torpille*, Carlos Herrera se déclare « mère » dévouée de Lucien de Rubempré, image préparant la déclaration du jeune protégé de Vautrin, dans le drame, lorsqu'il voit en lui un père et une mère à la fois – serait-ce une discrète allusion, peut-être, à « l'autre sexe » représenté par Vautrin, ex-pensionnaire de la Maison Vauquer, « *pension bourgeoise des deux sexes et autres* » selon sa célèbre enseigne<sup>18</sup>.

L'articulation entre *La Torpille* et *Vautrin* se révèle aussi par le sujet même de la pièce, parent avec celui de la nouvelle<sup>19</sup>. Dans *La Torpille*, comme ensuite dans *Grandeurs et misères des courtisanes*, Vautrin, sous le nom de Carlos Herrera, pose sa « main de fer » sur celui qui a échappé à son pacte diabolique dans *Le Père Goriot*, Rastignac, lui recommandant un « silence éternel » sur ce passé<sup>20</sup> et un comportement fraternel avec Lucien de Rubempré. L'image est reprise à l'identique dans la pièce, lorsque le jeune protégé de Vautrin déclare : « Quand il met la main sur mon épaule, j'ai la sensation d'un fer chaud [...] »<sup>21</sup> - menace d'une transmission des stigmates du bagne ? Dans la nouvelle, le faux prêtre espagnol Carlos Herrera prépare surtout pour Lucien un riche mariage avec Clotilde de Grandlieu ; cette union est contrariée par l'amour de la courtisane Esther Gobseck qu'Herrera soigne après une tentative de suicide afin de lui faire soutirer de l'argent au baron Nucingen. L'ambition de Vautrin, *alias* Herrera, *alias* Trompe-la-Mort, *alias* Jacques Collin s'exprime en ces termes : « Lucien ! je serai comme une barre de fer dans ton intérêt, je souffrirai tout de toi, pour toi. Ainsi donc, j'ai converti ton manque de touche au jeu de la vie en une finesse de joueur habile... »<sup>22</sup>.

Dans le drame *Vautrin*, l'action se déroule à Paris en 1816. Vautrin protège le jeune Raoul de Frescas, enfant qu'il a recueilli autrefois sur un chemin. Il désire marier Raoul à Inès, fille de la duchesse de Christoval. Or, plusieurs obstacles s'élèvent : Raoul, sans famille, est en réalité le fils de la duchesse de Montsorel, conçu avant le mariage et exposé par le duc de Montsorel désireux de se débarrasser de ce fils illégitime ; le fils légitime du duc, Albert, (demi-)frère de Raoul donc, convoite aussi la main de la richissime Inès. Pour arranger les affaires de son protégé, Vautrin ourdit un plan : il fait croire que Raoul est le fils d'un riche mexicain et que le père d'Inès, en voyage au Mexique, a déjà donné son accord pour le mariage avec Raoul de Frescas. Ce plan est contrarié : d'une part, la duchesse de Montsorel a reconnu en Raoul son fils abandonné ; d'autre part, un mouchard, le Chevalier de Saint-Charles, est engagé par le duc de Montsorel pour percer à jour les menées de Vautrin et de Raoul. Finalement, l'identité de ce dernier est reconnue ; il réintègre sa famille et épouse Inès. Quant à Vautrin, il est emmené par les gendarmes, comme à la fin du *Père Goriot* – alors que dans la première version manuscrite de la pièce, il disparaissait de la scène avec ses compagnons de bagne, membres de la Société secrète des Dix-Mille<sup>23</sup>.

La pièce offre ainsi un redéploiement de motifs obsessionnels, selon une logique kaléidoscopique unissant dans une création *continué* le roman, la nouvelle et le drame : on retrouve, au gré des variations de lieu, d'époque, de personnages, le héros bandit, à la fois Satan, Méphisto, Mentor et Pygmalion, le jeune homme tantôt révolté (Rastignac), tantôt

malléable (Lucien), tantôt docile mais inentamable (Raoul), le motif du mariage arrangé ou projeté, l'outil du meurtre ou de la manipulation, l'appui sur une mystérieuse communauté de hors-la-loi, envers de la société – la compagnie secrète des « hauts voleurs »<sup>24</sup> déjà explorée dans *Ferragus* en 1833<sup>25</sup>.

Mais le tournoiement du kaléidoscope de l'imaginaire ne s'arrête pas avec la version scénique. Le drame de *Vautrin* en 1840 est antérieur à la dernière partie d'*Illusions perdues* publiée en juin 1843. Carlos Herrera y surgit providentiellement sur la route pour empêcher Lucien d'aller se suicider :

En entendant Lucien qui sauta de la vigne sur la route, l'inconnu se retourna, parut comme saisi de la beauté profondément mélancolique du poète, de son bouquet symbolique et de sa mise élégante. Ce voyageur ressemblait à un chasseur qui trouve une proie longtemps et inutilement cherchée<sup>26</sup>.

Dans l'ordre de la création balzacienne, la composition de *La Torpille*, où Herrera protège Lucien de l'amour périlleux d'Esther, précède le récit de la première rencontre entre Lucien et Herrera. La rédaction de *Vautrin* entre l'été 1839 et l'hiver 1840 a provisoirement remplacé, du moins repoussé mais aussi préparé, la rédaction de la dernière partie d'*Illusions perdues*, introduction aux *Splendeurs et misères des courtisanes*. La pièce, revisitant les motifs romanesques posés dans *Le Père Goriot* et prolongés dans *La Torpille*, esquisse le schéma de la première rencontre entre le protecteur et le protégé, sur les grands chemins déjà : « Et songez que je l'ai trouvé sur la grande route de Toulon à Marseille, à douze ans, sans pain, en haillons » rappelle le *Vautrin* du drame<sup>27</sup> ; le rajeunissement du protégé permet de gazer, au théâtre, la nature érotique de la séduction, et de renforcer par compensation le motif de la paternité généreuse. Comme le souligne Pierre Laforgue dans l'article pré-cité, la pièce « permet à la fois de passer de la deuxième partie d'*Illusions perdues* à la troisième partie et de réunir le cycle d'*Illusions perdues* à celui de *Splendeurs et misères des courtisanes* »<sup>28</sup>.

### **Incarnation et animation**

Il convient d'aller au-delà de cette première perception de la pièce, lue comme retour réflexif aux romans déjà écrits, nouvelle projection et redistribution de leurs motifs, conception d'une cheville ouvrière insérée dans la mécanique complexe de la création

romanesque. Assurément, le drame naît d'une tentation autrement impérieuse : celle de voir incarner en image scénique, animée par le comédien, l'être et la voix de Vautrin, arraché aux pages du roman, à la narration et au seul dialogue romanesque. Vautrin se fait corps et costumes, timbre et intonations. Si l'on se souvient que dans *La Torpille*, Carlos Herrera était comparé aux cariatides de la façade du Théâtre de la Porte Saint-Martin, on dira que la cariatide colossale se met en branle et investit l'espace scénique. Le personnage, dans *Le Père Goriot*, n'est déjà que mouvement, réparties drolatiques, chansons entonnées de sa voix de basse-taille et présence charnelle : il impose d'emblée une image plastique, étonnamment mobile, que ses avatars successifs ne cesseront plus de faire tournoyer. À la superposition des identités répond l'obsession du déguisement, dans *La Torpille*, où le masque du bal de l'Opéra laisse place au grand manteau de l'ecclésiastique, sous lequel se perçoivent « les boucles d'argent qui décoraient ses souliers » et « la frange noire d'une ceinture de soutane »<sup>29</sup>. Puis, à la « sèche perruque du prêtre », « une perruque pelée et d'un noir rouge à la lumière » rappelant les poils d'un « roux ardent » de Vautrin dans *Le Père Goriot*<sup>30</sup>, à l'habit de prêtre sorti d'une toile de Zurbaran succède l'habit militaire grâce auquel Herrera emmène *incognito* Esther au spectacle. Bientôt, la perruque tombe, révélant « un crâne poli comme une tête de mort » et une physionomie « épouvantable »<sup>31</sup>. Au dernier chapitre de *La Torpille*, Herrera ressemble aux yeux des passants à « un gendarme déguisé » et Lucien révèle à Esther qu'il n'est aucunement prêtre : « c'est un Lascar qui ne croit qu'au diable »<sup>32</sup>. La pièce est l'actualisation scénique des virtualités plastiques et visuelles du roman et de la nouvelle. La vérité *théâtrale* du personnage issu des coulisses de la société, manipulateur des signes sociaux, appelait l'incarnation en une pièce qui accélérerait jusqu'au vertige visuel la circulation des masques chez Vautrin-Protée. Si le héros n'occupe que la fin de l'acte II et les actes III à V du drame, il les remplit d'abord par ses physionomies, ses voix et ses costumes successifs, décrits dans les seules didascalies étoffées de la pièce, comme si Balzac dramaturge ne se préoccupait d'écrire, théâtralement, que le corps de Vautrin<sup>33</sup> : « habillé tout en noir » à l'acte II, scène 13, « pantalon à pied de molleton blanc, avec un gilet rond de pareille étoffe, pantoufles de maroquin rouge, enfin la tenue d'un homme d'affaires le matin », à l'acte III, scène 2, « habit marron très clair, d'une coupe très antique, à gros boutons de métal », « culotte de soie noire, des bas de soie noirs, des souliers à boucles d'or ; un gilet carré à fleurs, deux chaînes de montre, cravate du temps de la Révolution, une perruque de cheveux blancs, une figure de vieillard fin, usé, débauché, le parler doux et la voix cassée », à l'acte III, scène 8, « une perruque noire, simple, un habit bleu, pantalon de



couleur grisâtre, filet ordinaire, noir, la tenue d'un agent de change » deux scènes plus loin ; puis à la scène 2 de l'acte IV, clou du spectacle :

Vautrin paraît habillé en général mexicain, sa taille a quatre pouces de plus, son chapeau est fourni de plumes blanches, son habit est bleu de ciel avec les riches broderies des généraux mexicains : pantalon blanc, écharpe aurore, les cheveux traînants et frisés comme ceux de Murat, il a un grand sabre, il a le teint cuivré, il grasseye comme les Espagnols du Mexique, son parler ressemble au provençal, plus l'accent guttural des Maures.

Un dernier costume est arboré à partir de la scène 2 de l'acte V : « redingote brune, pantalon bleu, gilet noir, les cheveux courts, un faux air de Napoléon en bourgeois »<sup>34</sup>. Tout l'intérêt visuel de la pièce, tout le mouvement d'un drame assez statique, mais aussi toute son inventivité théâtrale, résident dans ces métamorphoses prodigieuses, accélération vertigineuse des inventions identitaires du Vautrin romanesque, et magnifique numéro d'acteur transformiste offert au génial comédien Frédéric Lemaître<sup>35</sup>. Cette interprétation de Vautrin par Lemaître révèle en retour ce que l'invention du personnage doit au célèbre Robert Macaire, le type du floueur, blagueur, manipulateur inventé sur scène, dans *L'Auberge des Adrets* en 1823 puis dans *Robert Macaire* en 1834, par Frédéric Lemaître<sup>36</sup>. Dès 1836, Balzac rêvait d'écrire une pièce intitulée *L'Adieu de Robert Macaire à la belle France*. Dans cette identification de Vautrin à Macaire, bien plus que dans l'affaire de la perruque en forme de poire arborée par Lemaître, rappelant scandaleusement la tête de Louis-Philippe, se trouve la raison de l'interdiction du drame de Balzac après la première : le type de Macaire, et toutes les formes de macairisme, étaient traqués par les censeurs depuis 1835. Mal inspiré, dans ce contexte politique, par les réincarnations successives de Robert Macaire, Balzac adopte néanmoins dans son premier drame joué, recyclant et articulant deux figures connues, le principe de sérialité propre à la nouvelle culture médiatique de la monarchie de Juillet, justement pratiquée par la série infinie des Macaire et de leurs déclinaisons<sup>37</sup> ; il exploite le dynamisme créateur de sa figure protéiforme, engagée dans un processus d'incessantes métamorphoses qui le projettent hors du roman, sur la scène. Là peut s'attarder le regard fétichiste du créateur Balzac sur sa créature Vautrin.

Ce faisant, Balzac cherche aussi à récupérer l'image et le type de Vautrin, déjà exploités avant lui par les vaudevillistes dans leurs adaptations du *Père Goriot*, et cela un mois seulement après la publication du roman en volume, en avril 1835. Ancelot et Duport

n'obtiennent que trois représentations de leur adaptation au théâtre du Vaudeville ; Théaulon, Decomberousse et Jaime ont plus de chance avec leur drame-vaudeville donné au théâtre des Variétés<sup>38</sup>. Dans les deux cas, l'on assiste à une banalisation du type, un écrasement de ses reliefs et une réduction à l'anecdote romanesque : si le Vautrin des Variétés s'approche de la figure balzacienne du Tentateur initiateur, il se fait au dénouement *deux ex machina*, incarnation de la Providence sauvant Goriot de l'asile et de la ruine, et s'étonne d'avoir commis « une bonne action »<sup>39</sup>. Quant à Victorine Taillefer, elle n'est autre que la fille cachée de Goriot, qui rachète par sa fidélité désintéressée l'ingratitude d'Anasthasie et de Delphine. Le Vautrin du Vaudeville, lui, est devenu commis-voyageur sous le nom de Martel et assure l'heureux mariage de Jules de Savigny, ex-Rastignac, avec Delphine. Il s'agit bien pour Balzac de rendre sa vérité à son type, de le revisiter et de le visualiser pour en découvrir de nouvelles potentialités plastiques, sans le trahir ni en désamorcer la charge.

### Hybridation et dé-symbolisation

Pour autant, l'image de Vautrin au théâtre est-elle à la hauteur de Vautrin dans le roman ? Tout lecteur de la pièce, inévitablement saisi de découragement, peut légitimement en douter<sup>40</sup>. D'un côté, le drame n'a été rendu possible, après la bataille avec la censure, qu'au prix d'une moralisation de l'intrigue et des personnages, de Vautrin lui-même à qui la duchesse de Montsorel déclare au dénouement : « Mais les hommes se sont trompés, vous n'êtes pas criminel, et d'ailleurs toutes les mères vous absoudront ! »<sup>41</sup>. De l'autre, la multiplication des déguisements et quelques bons mots glissés dans le dialogue au nom de l'esprit et de la gaîté attendus par le public achèvent de conférer une légèreté sans signification morale ou sociale à la présence du bandit au sein du grand monde. Sans doute est-ce en réaction à cette banalisation du personnage induite par son passage en scène et à sa récupération par Frédérick Lemaître, que Balzac envisage après la première de remanier le troisième acte et d'« y faire les changements nécessaires pour que Vautrin soit animé d'un sentiment de respect pour sa création » ; « Pygmalion pour Galathée »<sup>42</sup> précise-t-il entre parenthèses, comme pour tenter de rehausser le personnage, descendu si bas sur les planches, à la hauteur du mythe. Le résultat est une hésitation permanente, dans ce drame impossible, entre deux pièces possibles : un drame pathétique de la paternité douloureuse, et une parade bouffonne – deux sous-genres et deux modes unis dans *Le Père Goriot* comme le révèle rétroactivement la pièce. La faute en incombe partiellement à Frédérick Lemaître qui, voyant

le mortel ennui généré dans la salle par les trois premiers actes, les plus faibles dramatiquement, a joué au second degré, sur le mode macairien, parodique et bouffon, le troisième acte. Balzac se plaint de cette interprétation de sa comédie de mœurs et de son personnage, de ce gauchissement imposé au héros romanesque du *Père Goriot* et de *La Torpille* ; il écrit à George Sand : « La pièce a été écoutée jusqu'au bout, malgré la malveillance des journalistes qui voulaient à toute force, contraindre l'acteur à demeurer dans le bouffon, et à jouer comiquem[en]t le pathétique »<sup>43</sup>. Et lorsque Dumas propose ses services pour réécrire partiellement la pièce de Balzac, ce dernier confie à Victor Hugo son souhait de « maintenir le pathétique du cinquième acte, que dans sa conscience Alexandre Dumas indiquait à Harel [directeur de la Porte Saint-Martin] afin de le changer en bouffonnerie »<sup>44</sup>. Avec finesse, Astolphe de Custine perçoit cette ambiguïté générique du drame, son vice formel qu'il pointe avec tact et amicale diplomatie dans une lettre écrite après la première de la pièce : « Il y a dans votre caractère principal un sens symbolique qui rappelle les types d'Aristophane et pour avoir encadré ce personnage merveilleux dans des tableaux réels il a fallu beaucoup d'art. »<sup>45</sup> Entre une nouvelle *École des ménages*, sorte de relecture de *La Mère coupable* de Beaumarchais (esthétique et éthique du drame vers lequel le romancier se tourne), et le réemploi de *Robert Macaire*, Balzac, secondé par Lemaître, n'a pas vraiment su choisir. Plus heureusement, la seconde voie l'emportera dans *Mercadet ou le Faiseur*, second avatar scénique de Vautrin et de Macaire réunis par Balzac, du moins si l'on accorde foi aux *Souvenirs* (rapportés) de *Frédéric Lemaître* :

Écrivons un nouveau Robert Macaire ; ce sera un composé de Vautrin, de Tartuffe, de tout ce que vous voudrez, mais qui sera toujours la personnification de ce qui se passe autour de nous. [...] la censure [...] nous la dépisterons, nous appliquerons un masque à notre Robert Macaire, à notre Vautrin, à notre Tartuffe, nous l'appellerons Mercadet

<sup>46</sup> ...

Si l'échec de *Vautrin*, même dans ses reprises ultérieures au théâtre de la Gaîté en avril 1850 ou à l'Ambigu en avril 1869, ont ouvert la voie au *Faiseur*, la grande œuvre dramatique de Balzac, ce « four » n'en révèle pas l'impossibilité politique et morale d'une transposition en images vivantes des héros des bas fonds inventés par le roman, d'une incarnation scénique de ces personnages arrachés par le roman à ce que Balzac appellera dans *La Dernière Incarnation de Vautrin*, en 1847, « le troisième dessous des sociétés ». Si, selon l'hypothèse de lecture ici privilégiée, la composition de *Vautrin* relève partiellement d'une relecture

balzacienne du *Père Goriot* et de *La Torpille*, celle-ci est porteuse d'un enseignement : seul le roman est, en 1840 (passé le « moment Macaire », lié à la liberté relative des théâtres entre fin 1830 et 1835), susceptible de dévoiler et de *donner corps*, dans l'imaginaire commun, à de tels monstres porteurs d'une vérité aveuglante, produits de la décomposition sociale. Balzac exposait après la publication du *Père Goriot* son entreprise à Madame Hanska : « J'ai su intéresser à Vautrin ; je saurai relever les gens déchus, et leur donner une auréole, en introduisant les âmes vulgaires dans ces âmes dont la faiblesse est un abus de la force, qui tombent parce qu'elles vont au-delà »<sup>47</sup>. Admirable définition de Vautrin et formidable projet (esthétique, éthique – dramaturgique ?) ; ce dernier ne pouvait, dans les conditions du théâtre en 1840, que se fracasser en scène. Balzac en prend amèrement conscience à la relecture de son premier manuscrit : « [...] il y a dix jours, je trouvais ma pièce stupide, et j'avais raison, je l'ai recommencée en entier et je la trouve passable. Mais ce sera toujours une méchante pièce. J'ai cédé au désir de jeter sur la scène un personnage romanesque et j'ai eu tort » déclare-t-il à Madame Hanska<sup>48</sup>. Il confie encore à sa confidente que le nouveau drame de la paternité envisagé avec *Richard Cœur d'Éponge* a été repoussé par Frédéric Lemaître, ce « sentiment égoïste » de la paternité possessive et sublime ayant peu de chances de succès, selon le comédien, « auprès des masses<sup>49</sup> » - ces masses qui *font* le théâtre.

Que révèle à Balzac la « relecture » du Vautrin romanesque par le Vautrin théâtral, si ce n'est que la vérité morale et sociale s'explore et s'expose, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le roman plus que sur scène ? Si Vautrin en scène s'anime sous les yeux du romancier et de ses lecteurs, cette incarnation est aussi une réduction et une banalisation ; elle montre en retour que le corps de Vautrin ne saurait exister, pour atteindre sa pleine vérité morale, sociale et historique, monstrueuse et fascinante, que textuellement<sup>50</sup>. Telle sera la leçon tirée en 1847 dans l'Avant-Propos des *Comédiens sans le savoir*, où Balzac adopte au roman le principe de la revue dramatique d'actualité et dicte à son éditeur son propre autoportrait en Molière du XIX<sup>e</sup> siècle, en Molière du roman ; il revient ainsi sur la question de la vérité dans l'art moderne, et de sa construction romanesque ou dramatique :

Qu'est-ce donc que Molière, sinon le poète qui a peint avec le plus de vérité, la société du dix-septième siècle, qu'est-ce que M. de Balzac, sinon le moraliste, le philosophe qui a le mieux compris, le plus fidèlement peint le dix-neuvième siècle. Si M. de Balzac avait vécu sous Louis XIV, il eût fait *Les Femmes savantes*, *Tartuffe*, *Georges Dandin*, *Le Misanthrope* ; si Molière vivait de nos jours, il écrirait de nos jours, il écrirait la *Comédie humaine*<sup>51</sup>.

Où l'on voit comment la relecture déceptive du roman sur scène vient paradoxalement refonder l'assurance du romancier, et renouveler les puissances créatrices du démiurge.

Notes

□ Pierre Laforgue, « “Jeter sur la scène un personnage romanesque” : les avatars de Vautrin » dans *La Tentation théâtrale des romanciers*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, SEDES, 2002, p. 15.

<sup>1</sup> Voir à ce sujet les pages éclairantes de Nathalie Preiss dans *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle ou La représentation en question*, Paris, PUF, 2002, notamment p. 30-35.

<sup>2</sup> *Lettres à Madame Hanska*, édition de Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. I, p. 501.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. II, p. 798. Sur Balzac et Scribe, voir Jean-Claude Yon, « Balzac et Scribe. *Scènes de la vie théâtrale* », *L'Année balzacienne*, 1999 (II), p. 439-449.

<sup>4</sup> D'après Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Presses universitaires de Vincennes, Presses du CNRS, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 152, 174, 188-189. Voir les travaux fondateurs de René Guise dans *L'Année balzacienne*, « Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac », dans les numéros de 1966 (p. 171-216), 1967 (p. 177-214) et 1968 (p. 337-368). Pour une étude récente : Annie Brudo, *Le Langage en représentation : essai sur le théâtre de Balzac*, Fasano, Schena, 2004.

<sup>5</sup> « La véritable et la meilleure préface de *Vautrin* sera donc le drame de *Richard-Cœur-d'Éponge*, que l'administration permet de représenter, afin de ne pas laisser les rats occuper exclusivement les planches si fécondes du théâtre de la Porte-Saint-Martin » (Préface de *Vautrin*, dans *Théâtre d'Honoré de Balzac*, édition de René Guise, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1969, t. II, p. 132). La pièce, dans sa version dite « définitive », sera désormais citée dans cette édition à laquelle on se reportera pour les questions de genèse. Un mois après l'interdiction de *Vautrin*, Balzac propose à Frédéric Lemaître ce nouveau rôle dans une pièce qui rejoindra les limbes des œuvres théâtrales balzaciennes avortées. Voir Christine Bouillon-Mateos, « Balzac et Frédéric Lemaître », *L'Année balzacienne*, 2001, p. 73.

<sup>6</sup> *Lettre à Madame Hanska*, éd. citée, t. I, p. 615.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>8</sup> Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « la Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976, chap. III, I, « La métaphore théâtrale », p. 104.

<sup>9</sup> Le roman est ainsi publié dans *La Presse* du 1<sup>er</sup> au 14 juillet 1837, il paraît en volume en 1838, suivi de *La Maison Nucingen* et de *La Torpille* ; il est repris sous le titre *Les Employés* dans les *Scènes de la vie parisienne* en 1844. Anne-Marie Baron parle à son propos de roman « dramatique » : *Balzac cinéaste*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 32-34.

<sup>10</sup> *Lettre à Madame Hanska*, éd. citée, t. I, p. 379 (14 [mai 1837]). Dans son édition du *Théâtre de Balzac* (Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1969), René Guise insiste sur cette exigence artistique de Balzac. Voir en particulier sa notice pour *L'École des ménages*, t. I, p. 596.

<sup>11</sup> *Lettre à Armand Péréme*, 4 décembre 1838, dans *Correspondance de Balzac*, édition de Roger Pierrot, Paris, Garnier frères, 1964, t. III, p. 475-476.

<sup>12</sup> Voir René Guise, Notice de *L'École des ménages* dans *Théâtre*, éd. citée, p. 593.

<sup>13</sup> *Correspondance*, éd. citée, t. III, p. 772.

<sup>14</sup> *Vautrin*, acte III, scène 10, éd. citée, p. 217.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>16</sup> *Ibid.*, acte V, scène 13, p. 268.

<sup>17</sup> *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 145.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> Voir Jean Pommier, *L'Invention et l'écriture dans « La Torpille » d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1957, p. 94-97.

<sup>20</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, éd. citée, t. VI, 1977, p. 446.

<sup>21</sup> *Vautrin*, acte III, scène 10, éd. citée, p. 222.

<sup>22</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. citée, p. 477.

<sup>23</sup> « *Vautrin* disparaît, suivi de Lafouraille, de Buteux, de Saint-Charles et du duc », première version de *Vautrin*, acte V, scène 17, éd. citée, p. 128.

<sup>24</sup> *Le Père Goriot*, éd. citée, p. 190.

<sup>25</sup> Dans son feuilleton de *La Presse* du 18 mars 1840, Théophile Gautier a établi ce lien entre *Vautrin* et *Ferragus* : « [...] certains passages font l'effet du rêve et produisent l'impression vertigineuse que l'on éprouve à la lecture des *Treize*. *Vautrin* est proche parent de *Ferragus*. »

<sup>26</sup> *Illusions perdues*, III<sup>e</sup> partie, dans *La Comédie humaine*, éd. citée, t. V, 1977, p. 689-690.

<sup>27</sup> *Vautrin*, acte V, scène 13, éd. citée, p. 269.

<sup>28</sup> P. Laforgue, « “Jeter sur la scène un personnage romanesque” : les avatars de Vautrin », article cité, p. 16.

<sup>29</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. citée, p. 449.

<sup>30</sup> *Le Père Goriot*, éd. citée, p. 60.

<sup>31</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. citée, p. 477-478.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 480-481.

<sup>33</sup> C'est toutefois sans sa version finale que Balzac a largement développé les didascalies précisant les costumes successifs de Vautrin. Pour une comparaison entre les différents états de la pièce, voir l'édition du *Théâtre de Balzac* par René Guise, déjà citée, ainsi que l'article d'Alex Lascar, « *Vautrin*, du roman au théâtre », *L'Année balzacienne*, 2000, p. 301-314. Cette dernière étude est surtout consacrée au langage du drame et prolonge ainsi celle d'Annie Brudo dans *L'Année balzacienne* 1997, « Langage et représentation dans *Vautrin* ».

<sup>34</sup> *Vautrin*, éd. citée, p. 181, 187, 206, 213, 225-226, 251.

<sup>35</sup> La publicité autour de la pièce, avant sa création, insistait sur cet étonnant transformisme : « Frédéric Lemaître apparaîtra tour à tour en pied-bot diplomatique, en riche créole, en industriel parisien ; il affectera tous les formats permis à l'homme et parlera tous les patois, depuis le français de mélodrame jusqu'au parler nègre. ». Telle est l'annonce parue dans *La Caricature* du 1<sup>er</sup> mars 1840 (cité par René Guise, « Un grand homme du roman à la scène », article cité, 1966, p. 198, n. 6).

<sup>36</sup> On me permettra de renvoyer à mon article « Le rire subversif de Frédéric Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) », mai 2010, p. 9-23.

<sup>37</sup> Voir Marie-Ève Thérénty, « Un comique "trans" : Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale », dans *Insignis*, numéro de revue cité, p. 25-35.

<sup>38</sup> Voir Sylvie Boulard-Bezât, « Les adaptations du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1987.

<sup>39</sup> *Le Père Goriot*, drame-vaudeville en trois actes de Théaulon, Alexis Decamberousse, Ernest Jaime, Paris, 1836, acte III, scène 9. Sur les adaptations théâtrales des romans de Balzac, voir aussi mon article : « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840) » dans *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 91-109.

<sup>40</sup> Une même déception était analysée par Jean-Marie Seillan à propos de l'adaptation lyrique de *L'Attaque du moulin* de Zola, dans *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, Tome I, *Tombeaux et testaments*, sous la direction de Mireille Hilsum, Paris, Kimé, 2007, voir en particulier les p. 105-106.

<sup>41</sup> *Vautrin*, acte V, scène 13, éd. citée, p. 268. Comme le remarque Alex Lascar, le Vautrin du drame est aussi desservi par la faiblesse des autres protagonistes : « Il ne peut avoir autour de lui cette foule de personnages qui lui font prendre toute sa carrure, face auxquels se dessine son extraordinaire singularité [...] » (« Vautrin, du roman au théâtre », article cité, p. 305).

<sup>42</sup> Lettre à Victor Hugo, 18 mars [1840], *Correspondance*, éd. citée, t. IV, p. 79.

<sup>43</sup> Lettre à George Sand, [mars 1840], *Correspondance*, éd. citée, t. IV, p. 84.

<sup>44</sup> Lettre à Victor Hugo, 18 mars [1840], *Correspondance*, éd. citée, t. IV, p. 79. Dans sa préface de *Vautrin*, Balzac remercie Hugo pour l'aide apportée dans la défense de la pièce : « Entre tous, M. Victor Hugo s'est montré aussi serviable qu'il est grand poète ; et l'auteur est d'autant plus heureux de publier combien il fut obligeant, que les ennemis de M. Hugo ne se font pas faute de calomnier son caractère. » (éd. citée, p. II).

<sup>45</sup> Lettre d'Astolphe de Custine à Balzac, [14 ou 15 mars 1840], *Correspondance*, éd. citée, t. IV, p. 72. Dans sa biographie de Frédéric Lemaître, L.-Henry Lecomte dit les choses franchement : « Sans doute la moralité haute qu'il faut, sous peine d'aveuglement, reconnaître dans Vautrin, n'est pas assez dégagée des incidents bouffons de l'action ; le drame s'éparpille en fusées d'esprit qui prouvent une préoccupation trop grande du mécanisme artistique [...] » (*Un comédien au XIX<sup>e</sup> siècle, Frédéric-Lemaître, étude biographique et critique*, Paris, chez l'auteur, 1888, t. II, p. 10).

<sup>46</sup> Cité par René Guise, « Un grand homme du roman à la scène », article cité, 1967, p. 185.

<sup>47</sup> *Lettres à Madame Hanska*, 27 mars [1836], éd. citée, t. I, p. 309.

<sup>48</sup> Lettre de février [1840], *Lettres à Madame Hanska*, éd. citée, t. I, p. 504. Ce serait là « l'envers mélancolique de la relecture » évoqué par Mireille Hilsum dans l'Introduction de *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, Tome I, *Tombeaux et testaments*, op. cit., p. 16.

<sup>49</sup> *Lettres à Madame Hanska*, 10 mai [1840], éd. citée, t. I, p. 510.

<sup>50</sup> Je renvoie ici à un autre article de Pierre Laforgue, « La marque, la lettre, le sexe : le corps de Vautrin », dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de Jean-Marie Roulin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, collection « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2005, p. 79-88. Voir aussi la très belle étude de Jacques-David Ebguay, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010 – Vautrin est notamment analysé, dans l'économie du roman, comme celui qui « rend possible la mise en relation des sphères » : « En dépit de son rejet affirmé de la société, de sa singularité mystérieuse, de sa force surhumaine, l'ancien bagnard est un personnage-transition » (p. 190-191).

<sup>51</sup> *Les Comédiens sans le savoir*, « Avant-propos de l'éditeur au "Provincial à Paris" » (1847), texte vraisemblablement inspiré, partiellement rédigé et corrigé par Balzac lui-même, dans *La Comédie humaine*, éd. citée, t. VII, 1977, p. 1714.